

## **MUSEUS IMAGINÁRIOS NO PÓS-GUERRA: O PROGRAMA DE EXPOSIÇÕES DIDÁTICAS DA SEÇÃO DE ARTE DA BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1945-1960)**

Helouise Costa  
Museu de Arte Contemporânea  
Universidade de São Paulo

A utopia de democratização do acesso à arte por meio da reprodutibilidade técnica ganhou espaço privilegiado nas discussões voltadas para a reconstrução após a Segunda Guerra Mundial. A possibilidade de se realizarem exposições ou se constituírem acervos a partir de reproduções de obras de arte foi estimulada pelo avanço das técnicas industriais de reprodução fotomecânicas em cores e fundamentada nas ideias de André Malraux sobre o "museu imaginário". É nesse contexto que irei situar as exposições didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo, realizadas entre as décadas de 1940 e 1960, buscando recuperar o debate em torno do papel social das reproduções de obras de arte no Brasil após a Segunda Guerra Mundial<sup>131</sup>.

Muito citada, porém pouco conhecida, a Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo ainda carece de estudos aprofundados sobre o papel que efetivamente desempenhou na difusão da arte moderna e na formação de público nos anos anteriores à abertura dos primeiros museus de arte moderna no Brasil. Este tema vincula-se à discussão geral proposta por este Seminário, na medida em que aborda a constituição de uma coleção institucional atípica formada por reproduções de obras de arte com o intuito de atualizar a sociedade local em relação à narrativa hegemônica do Modernismo no segundo pós-guerra. Além disso, este estudo possibilita rastrear a difusão das ideias de André Malraux no Brasil e o possível impacto que teriam exercido no pensamento dos críticos de arte e agentes culturais do país.

### **Antecedentes**

Ao que tudo indica, o primeiro grande projeto envolvendo a utilização de reproduções de obras de arte em São Paulo teria sido realizado no Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo, entre setembro e outubro de 1913, no âmbito da

---

<sup>131</sup> Esta comunicação traz os primeiros resultados de uma pesquisa em curso, iniciada em meados de 2015.

"Exposição de Arte Francesa"<sup>132</sup>. Organizada pelos Comitês France-Amérique e France-Amérique de São Paulo, a mostra reuniu pinturas, esculturas, peças de arte decorativa e uma coleção de reproduções de obras de arte, incluindo fotografias, medalhas e modelagens. Dessas, 930 eram reproduções fotográficas que cobriam a arte francesa dos séculos XVIII e XIX.

O projeto geral da exposição previa que as reproduções fotográficas fossem compradas pelo Estado de São Paulo, a fim de constituir o núcleo inicial de um museu de história da arte francesa. Ramos de Azevedo, que na ocasião era o diretor do Liceu, manifestou-se favorável a que as reproduções passassem a integrar o Museu Pedagógico da instituição. A coleção de reproduções, no entanto, teria um outro destino: em dezembro de 1913 foram transferidas para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Segundo a pesquisadora Ana Paula Nascimento, embora as reproduções tenham passado a integrar o acervo artístico da Pinacoteca, elas nunca foram valorizadas enquanto obras. A coleção foi exposta em poucas ocasiões, tendo sido transferida para a Biblioteca, entre as décadas de 1970 e 1980. Mais recentemente, em 2006, passou a integrar o Centro de Documentação. A trajetória institucional errática dessas reproduções comprova que elas não chegaram a exercer o papel educativo e de divulgação previsto no projeto original da mostra francesa.

Uma outra referência ao uso de reproduções de obras de arte em nosso meio pode ser encontrada em um texto do poeta, escritor e crítico de arte modernista Mário de Andrade, intitulado "Museus populares", publicado em 1938. Na ocasião Mário de Andrade estava atuando como diretor do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, função que exerceu entre 1935 e 1938.

O que de principal podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejamos reais. Em vez de tortuosos museus de belas-artes, cheios de quadros *verdadeiros* de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e

---

<sup>132</sup> As informações sobre essa mostra foram obtidas do artigo de Ana Paula Nascimento. Ver: NASCIMENTO, Ana Paula. "1913 - A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou?". In: Colóquio Histórias da Arte em Exposições. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2014.

suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais<sup>133</sup>.

Esse texto fazia parte das reflexões de Mário de Andrade acerca das possibilidades de ampliação do acesso à arte pela população menos favorecida, por meio da criação do que ele denominou de "museus populares". Ele é contundente em sua crítica ao conceito tradicional de museu e à precariedade dos museus de arte locais. Ao mesmo tempo, defende com paixão o uso das reproduções como forma ideal de acesso às obras dos grandes artistas de todo o mundo.

Entre os interlocutores e colaboradores diretos de Mário de Andrade, na época em que escreveu essas linhas, estava o crítico de literatura e arte Sérgio Milliet, a quem ele iria designar para a direção da Divisão de Bibliotecas. Milliet tinha como uma de suas principais preocupações a educação do público para a arte moderna, o que ele veio a colocar em prática quando passou a ocupar a direção da Biblioteca Municipal, em 1943. Ao assumir, Milliet deu início a uma coleção de obras de arte originais sobre suporte de papel, de autoria de artistas brasileiros, mas iria organizar também uma exposição permanente de reproduções de pinturas estrangeiras, como nos conta o crítico de arte Luís Martins em uma crônica publicada no Diário de Notícias.

Nomeado diretor da Biblioteca Municipal, o ilustre escritor não poderia deixar de imprimir ao seu importante departamento uma feição de interesse pelas belas-artes. Assim é que, contando com o apoio do prefeito Prestes Maia, organizou uma interessante exposição permanente de reproduções de quadros célebres no saguão de entrada do grande edifício da rua da Consolação. A iniciativa é útil e demonstra uma inteligente percepção da importância das bibliotecas como instrumentos práticos de vulgarização cultural. Com a nossa precariedade triste em matéria de museus, não podemos dar ao povo a menor oportunidade de um contato mais ou menos íntimo com a arte. Com a sua mostra permanente de boas reproduções, a Biblioteca atenua essa falta<sup>134</sup>.

A proposta de vulgarização cultural só seria sistematizada na Biblioteca Municipal, algum tempo depois, com a criação da Seção de Arte, inaugurada em 1945, para cuja direção Sérgio Milliet indicou Maria Eugênia Franco,

---

<sup>133</sup> ANDRADE, Mário. "Museus populares". In: *Revista Problemas*. São Paulo, Ano I, nº 5, 1938.

<sup>134</sup> MARTINS, Luís. "Pintura e poesia. Diário da Noite, 29/01/1944". In: *Ana Luísa Martins e José Armando Pereira da Silva*, 2009, p.92.

escritora e crítica de arte. Cabe neste ponto abriremos um parênteses para falar da formação e das referências culturais e artísticas de Maria Eugênia Franco, dado o seu papel na concepção das diretrizes e na gestão da Seção de Arte da Biblioteca Municipal<sup>135</sup>.

Maria Eugênia Franco nasceu em uma família tradicional paulista, sendo irmã do deputado comunista Valter Franco e da artista Maria Leontina. Ela começou a escrever literatura muito jovem e estudou na Escola de Sociologia e Política. Devido à tuberculose foi obrigada a interromper os estudos formais, mas ao ser internada para tratamento, aproveitou o tempo livre para se iniciar na crítica literária e na crítica de arte<sup>136</sup>. O primeiro contato de Maria Eugênia Franco com Sérgio Milliet teria se dado na Escola de Sociologia e Política, na qual ele era professor. Logo após Maria Eugênia ter assumido a direção da Seção de Arte, ela foi contemplada com uma bolsa do governo francês para estudar na Escola do Louvre e no Instituto de Artes e Arqueologia de Paris, tendo permanecido na cidade entre 1946 e 1948<sup>137</sup>. A estadia no exterior foi providencial na complementação de sua formação, que até então tinha se dado, em grande parte, de forma autodidata.

No período em que estudou na capital francesa, Franco realizou também um estágio no setor de documentação da Organização das Nações Unidas (UNESCO), experiência que seria fundamental para o desenvolvimento posterior de suas atividades na Seção de Arte. A UNESCO havia sido criada pouco antes, em 1945, com o principal objetivo de contribuir para a paz mundial. Uma de suas frentes de atuação era justamente a organização de exposições de reproduções de obras de arte, entendidas como ferramentas capazes de traspor as fronteiras geográficas e as barreiras culturais entre os países, tornando acessível um patrimônio cultural, supostamente universal, em

---

<sup>135</sup> Maria Eugênia Franco foi a única mulher atuante na crítica de arte em São Paulo nas décadas de 1940 e 1950. A sua biografia ainda hoje é repleta de lacunas.

<sup>136</sup> Franco teve uma atuação muito diversificada: ministrava palestras e cursos sobre arte; foi prêmio de crítica da II Bienal; participou do júri de diversos Salões e Bienais de São Paulo; produziu um programa de rádio chamado "Crônicas de Arte" e trabalhou como tradutora. Além disso, organizou exposições institucionais, tendo atuado também como profissional independente nessa área. Ela manteve, ainda, colunas de crítica de arte na grande imprensa por longos períodos.

<sup>137</sup> Durante os dois anos em que estudou na França Maria Eugênia atuou como colaboradora do jornal *O Estado de São Paulo*, onde publicou artigos sobre os mais diversos assuntos do campo das artes. De volta ao Brasil continuou a escrever no mesmo jornal com alguns períodos de pausa até a década de 1970. Maria Eugênia mudou-se para o Rio de Janeiro, em 1965, onde passou a viver com Franz Weissemann.

favor de ideais democráticos e pacifistas. Ao retornar ao Brasil ela iria reassumir a direção da Seção de Arte.

Pelo que foi possível levantar até o momento, Maria Eugênia Franco investiu em três linhas de ação principais durante a sua gestão a frente da Seção de Arte da BMSP. 1. Criou o *Gabinete de Estampas*, dando continuidade ao colecionismo de obras de arte originais sobre papel, iniciado por Milliet. 2. Criou o *Arquivo de Arte Brasileira*, centro de documentação em arte sobre as atividades realizadas na cidade de São Paulo; 3. Implantou um programa de aquisições específico para reproduções de obras de arte de artistas estrangeiros, integrado a um programa de exposições didáticas.

Naquele momento pré-museológico, como assim bem o definiu a própria Maria Eugênia Franco, esse programa de ação assumiu funções pioneiras em nosso incipiente sistema de arte. Primeiro por ter desempenhado o papel tradicional de museu no que tange ao colecionismo, preservação e difusão de um acervo de arte moderna, antes mesmo da fundação dos museus modernos no país. O resultado dessa ação foi a formação de um acervo de arte moderna brasileira que veio a ser o primeiro acervo público dessa natureza no país. É significativo que em matérias de jornal da época a Seção de Arte seja referida como um museu. Igualmente importante foi a ideia de constituir um centro de referência sobre as artes na cidade, projeto inovador que somente alguns anos mais tarde teria condições de ser implantado de fato. Por fim, a proposta de transformar a Seção de Arte em local de ensino, difusão e formação de público para a arte moderna internacional, por meio do uso integrado das reproduções de obras de arte com o acervo bibliográfico, parece não ter precedentes no país<sup>138</sup>. É sobre essa linha de ação que passaremos a tratar mais detidamente a partir de agora.

### **O programa de exposições didáticas da Seção de Arte**

Os primeiros resultados dessa pesquisa nos permitem traçar um perfil das exposições didáticas realizadas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal com as reproduções de obras de arte. Essas exposições eram montadas em vitrines, situadas no hall de entrada da Biblioteca, de modo que ficassem disponíveis para todos os visitantes que entrassem no edifício. Nas vitrines

---

<sup>138</sup> A arte brasileira era difundida a partir da coleção de originais, em sua maioria obras sobre papel, especialmente gravura.

eram colocadas as reproduções, acompanhadas da identificação das obras e de pequenos extratos de livros de história da arte, precedidas de um texto de apresentação institucional. Uma outra característica importante dessas exposições era articular o material visual, ou seja, as reproduções propriamente ditas, com o acervo bibliográfico da Seção de Arte. A cada exposição eram expostos também os livros que a Biblioteca possuía sobre o tema abordado, que ficavam à disposição na Sala de Leitura, no primeiro andar do edifício, para o público que tivesse interesse em se aprofundar nas questões que a exposição levantava.

Não foi possível, até o momento, realizar um levantamento exaustivo das mostras de reproduções realizadas pela Seção de Arte da Biblioteca Municipal, tarefa já iniciada, mas que demandará ainda uma minuciosa pesquisa em periódicos de época e uma boa dose de sorte na descoberta de novas fontes. De qualquer forma, o levantamento inicial realizado nos permite elencar um grande número de exposições montadas na primeira década de existência da Seção. São elas: "Pintura norte-americana" (1945); "Sobre Picasso"(1946); "Escolas da Pintura Moderna" (1947); "Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no Cubismo, Fauvismo e Expressionismo" (1949); "Renascença Italiana" (Idem); "Os precursores da pintura francesa contemporânea" (Idem); "Origens e evolução da pintura de Picasso"(Idem); "Paisagem na história da pintura: da Idade Média aos nossos dias" (1951); "O abstracionismo e seus criadores" (1954), entre outras. Observa-se, ainda, nesse período a montagem de exposições regulares denominadas "Últimas reproduções adquiridas pela Seção de Arte", além de mostras comemorativas no final de cada ano, que reunia obras de arte com temas pertinentes às festas natalinas.

Além dessas exposições, realizadas sem uma conexão aparente entre si, foi possível identificar três programas de mostras integradas: o "Museu Imaginário"; o programa de exposições múltiplas organizado pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e um conjunto de exposições variadas, que não constituem um programa propriamente dito, mas são resultado de parcerias que a Seção de Arte viria a estabelecer com os museus e instituições recém-criadas, em especial com o Museu de Arte Moderna de São Paulo e a Bienal de São Paulo.

## **Museu Imaginário**

O "Museu Imaginário" foi um programa que reuniu uma série de exposições sob esse mesmo título geral, sendo cada uma delas dedicada a um determinado tema ou período da história da arte. Eram mostras produzidas com reproduções adquiridas ou doadas ao acervo da Seção de Arte. Encontramos a primeira menção à existência desse programa em um artigo do *Jornal de Notícias*, datado de agosto de 1949, quando a BMSP apresentou a exposição "Origens e evolução da pintura de Picasso". O artigo explica que além das reproduções das obras dispostas nas vitrines do térreo da Biblioteca, a mostra contava também com material explicativo complementar em livros, álbuns e revistas expostos na Seção de Arte aos quais o público. No texto de abertura da exposição, Maria Eugênia Franco explica os princípios de seu "Museu Imaginário".

Na introdução de sua importante obra "Psychologia de l'Art", André Malraux observa que a invenção da reprodução colorida, tornando possível a apreciação e comparação das obras de arte distribuídas por todos os museus do mundo, "abriu um Museu Imaginário sem precedentes". Esse "museu", diz Malraux, vem tendo influência extraordinária no desenvolvimento dos estudos artísticos, pois permite que se preencham lacunas da confrontação incompleta das obras dos verdadeiros museus. A fim de chamar atenção dos estudiosos da arte - tão numerosos atualmente em São Paulo - para a importância indiscutível das reproduções coloridas, a Seção de Arte da Biblioteca resolveu apresentar, no intervalo da preparação das exposições didáticas, séries avulsas de reproduções de grande formato e álbuns diversos. As exposições de reproduções já vinham sendo feitas há longo tempo, num esforço de divulgação do acervo da seção. Pondo-as agora sob o signo do "Museu Imaginário" esperamos apenas que a sugestiva noção da possibilidade de existência de um museu ideal, ao alcance de todos nós, por intermédio da reprodução da obra de arte, venha estimular, ainda mais, os estudos artísticos e a frequência de nossa sala de leitura.

Não por acaso este programa foi implantado em 1949, ano seguinte ao retorno de Maria Eugênia Franco ao Brasil, após seu período de estudos na França. A primeira edição do célebre texto de André Malraux havia sido publicada em 1947, em Genebra, como primeiro tomo da trilogia denominada

"Psicologia de Arte", citada por Franco em sua apresentação<sup>139</sup>. Na sequência de seu texto Maria Eugênia afirma que o programa de exposições "Museu Imaginário" tinha como objetivo divulgar o acervo de reproduções coloridas de obras de arte da Biblioteca Municipal que, segundo ela, buscava "reunir exemplos de vários períodos da história da pintura" com "obras célebres localizadas em diversos museus e coleções particulares"<sup>140</sup>.

Foi possível levantar, nesta primeira fase da pesquisa, apenas três mostras integrantes do programa "Museu Imaginário", embora haja indícios de que várias outras foram realizadas: "Origens e evolução da pintura de Picasso" (1949); "Pintura europeia do séc. IV ao XX" (1957); "Dos góticos aos pós-impressionistas" (1961). Os títulos, assim como a documentação disponível sobre essas exposições, indicam que o enfoque era panorâmico, guiado pela tentativa de traçar percursos lineares, a partir de uma visão evolutiva da arte.

### **Exposições múltiplas do MoMA**

No ano de 1945, o Museu de Arte Moderna de Nova York lançou um programa de "exposições múltiplas" destinado à itinerância e disponibilizadas aos interessados mediante venda ou aluguel. O museu visava um público leigo, carente de informações básicas sobre arte, conforme indicado no release de divulgação do programa.

O público-alvo dessas mostras são organizações comunitárias e instituições educacionais, abrangendo escolas de ensino médio, faculdades, bibliotecas, pequenos museus, clubes, sindicatos, associações fotográficas ou quaisquer outros grupos organizados que manifestassem interesse por seus conteúdos.

O programa era composto por três exposições e todas elas foram apresentadas na Biblioteca Municipal de São Paulo: Fotografia Artística (originalmente intitulada Creative Photography); Elementos do Desenho (Elements of Design) e O que é pintura moderna? (What is modern painting?).

---

<sup>139</sup> Há muitos equívocos na bibliografia, em geral, quando se fala da primeira vez em que Malraux divulgou o conceito de museu imaginário, talvez pelo fato do texto não ter sido publicado inicialmente na França. O texto seria publicado na França, pela Gallimard, somente em 1954.

<sup>140</sup> O nome de Malraux aparece com frequência nas colunas de literatura, arte e política da imprensa local o que indica a disseminação de suas ideias entre os intelectuais atuantes no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, já nos anos 1940, muito antes de sua visita ao país.



Cada uma era formada de pranchas, com imagens e textos explicativos. Os conjuntos pesavam cerca de 20 kg e eram acondicionados em embalagens especialmente projetadas para facilitar o transporte. Das três mostras apenas "Fotografia Artística" veio dos Estados Unidos com os textos em português, as demais foram traduzidas aqui pelos profissionais da Seção de Arte.

A mostra "Fotografia Artística" foi apresentada em 1947 e gerou grande polêmica no ambiente fotoclubista paulista. No entanto, dentre as três exposições enviadas pelo MoMA, "O que é pintura moderna?" foi a que obteve maior repercussão em São Paulo. Apresentada pela primeira vez na Seção de Arte no final da década de 1940 foi reapresentada na II Bienal de São Paulo, 1953, acompanhando o lançamento da versão em português do livro de mesmo nome. Tanto o livro quanto a mostra receberam efusivas críticas nos jornais, devido ao seu didatismo e à ausência de bibliografia similar em português. "Elementos do Desenho", por sua vez, foi montada e remontada várias vezes, sofrendo diversas adaptações<sup>141</sup>.

### **Parcerias institucionais: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, Bienal de São Paulo e Salão Paulista de Arte Moderna**

O empréstimo da mostra "O que é pintura moderna?" para a Bienal de São Paulo, vincula-se a uma prática de intercâmbio que seria comum na BMSP a partir de final da década de 1940. O release, preparado pela Seção de Arte, explica o objetivo de tal parceria e nos deixa saber que os painéis da exposição norte-americana eram parte integrante do acervo da Biblioteca.

Com o objetivo de auxiliar os que desejam compreender a pintura contemporânea, a Seção de Arte da BMSP tomou a iniciativa de expor estes cartazes didáticos pertencentes ao seu acervo durante a segunda Bienal do Museu de Arte do Museu de São Paulo. A repercussão dessa iniciativa - num momento em que a Bienal tornou mais presente e mais vital o problema da compreensão da arte moderna - levou a exposição a ser solicitada por diversas instituições culturais do Estado. (...) Para o público brasileiro, que ainda não aprendeu suficientemente o mecanismo plástico, o seu sentido subjetivo e os problemas estéticos fundamentais da pintura moderna, esses cartazes são de enorme importância<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> A exposição original abordava questões ligadas ao design de objetos e não ao desenho, como parece ter sido o caso na adaptação da mostra pela Seção de Arte.

<sup>142</sup> "O que é pintura moderna?". Release BMSP.

Após a participação na II Bienal, a exposição passou a circular nos Salões de Arte Moderna, nas Bienais subsequentes e em mostras modernistas diversas, tanto na capital quanto no interior do Estado. Ela era solicitada pelos organizadores desse tipo de evento sempre que se considerava necessário fornecer esclarecimentos ao público leigo sobre a arte moderna, para que ele pudesse apreciar melhor uma determinada exposição.

Além do empréstimo da mostra norte-americana, a Seção de Arte preparou também a exposição didática "Tendências da pintura moderna", especialmente para a II Bienal. Formada por reproduções de obras de arte, acompanhadas de textos de Sérgio Milliet, foi produzida por Danilo di Prete, responsável pelo design de um grande quadro sinótico na entrada do prédio da Bienal. Essa exposição foi apresentada logo depois no hall da BMSP, tendo contado ainda com uma segunda remontagem, em 1962, quando integrou um evento em homenagem ao ex-diretor da instituição, Sérgio Milliet.

O intercâmbio com a Bienal deve ser entendido no contexto da parceria que a BMSP estabeleceu com o Museu de Arte Moderna de São Paulo logo após a sua fundação. Não podemos esquecer que em seus primeiros anos a Bienal era um evento daquele museu. A Seção de Arte atuou frequentemente em colaboração com o MAM SP, realizando eventos paralelos e/ou complementares. A exposição didática sobre a trajetória artística de Pablo Picasso, realizada pela Seção de Arte em 1949, foi acompanhada de uma exposição no Museu com as obras do artista espanhol existentes na cidade, incluindo uma tela da coleção de Tarsila do Amaral<sup>143</sup>. Já a exposição "O abstracionismo e seus criadores", realizada na BMSP em novembro de 1954, teve como evento paralelo uma mostra que reuniu no Museu jovens artistas dedicados à pesquisa abstracionista.

### **Considerações finais**

Um balanço das atividades do Departamento Municipal de Cultura, publicado por Paulo Duarte em 1947, demonstra que o projeto de um museu de reproduções de obras de arte, proposto por Mário de Andrade, em 1938, foi de fato encaminhado durante a sua gestão, embora não tenha chegado a se concretizar. Duarte afirma que houve uma série de tratativas para a criação de

---

<sup>143</sup> MILLIET, OESP, 11/11/1949, p.13.

um museu dessa natureza na capital paulista, projeto que contava, inclusive, com o apoio de instituições estrangeiras como o Museu do Louvre.

(...) o Departamento entrava em contato com museus europeus e dos Estados Unidos, sonhando a formação de seus museus, dentre eles, um de reproduções. Na gestão do Sr. Prestes Maia, começaram a chegar as respostas desses institutos. Pessoalmente eu me tinha posto em contato com o Museu do Louvre, em cuja direção conto ainda vários amigos, tentando obtenção gratuita dessas reproduções e tentávamos já as negociações com o governo francês para o oferecimento a São Paulo de uma grande coleção de reproduções de pintura e escultura. Basta dizer que, da pintura, iríamos obter a reprodução dos exemplares da escola italiana, flamenga, holandesa, espanhola, sem contar as escolas francesas. E quanto à escultura, São Paulo iria ter, em tempo curto, moldagens da Vênus de Milo, da Samotrácia e outros exemplares preciosos gregos e romanos sem o dispêndio de um vintém, à custa apenas do local apropriado à instalação do museu<sup>144</sup>.

O depoimento de Paulo Duarte vem corroborar nossa hipótese de que a Seção de Arte teria vindo ocupar o lugar do museu de reproduções que não se concretizou. Essa proposta, no entanto, não morreria na década de 1940. Surpreendentemente, a utopia de um museu livre das limitações inerentes a coleções de obras de arte originais ainda se manteria viva no discurso de Mário Pedrosa, no final dos anos 1950. Em correspondência endereçada a Oscar Niemeyer, o respeitado crítico defende que o melhor tipo de museu para Brasília era justamente um museu de reproduções.

O museu a constituir-se em Brasília deve ter caráter sui generis, a fim de atender sobretudo ao objetivos de ordem educacional e documental. Não pode ser, pois, um museu nos moldes tradicionais, caracterizado por sua coleção de obras originais (...) uma coleção dessa ordem, digna do nome de museu, é uma coisa extremamente difícil, o museu de Brasília não procurará adquirir obras originais para seu acervo. Será todo ele um museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagens de toda espécie, maquetes, etc. Sua originalidade consistirá principalmente em não pretender competir com os congêneres do país, e muito menos com os do mundo, em acervo e em coleções originais. Em compensação, terá sobre todos os outros museus do mundo a vantagem de conter em

---

<sup>144</sup> DUARTE, Paulo. Departamento de Cultura II. O Estado de São Paulo, 12/03/1947.

suas divisões salas de um documentário, o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial. Nele não haverá falhas e omissões quanto a escolas e estilos do passado (...). O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias<sup>145</sup>.

A defesa do uso das reproduções de obras de arte pelos intelectuais e críticos brasileiros esteve em perfeita sintonia com um certo ideal liberal de democratização da arte que se propagou no contexto internacional do pós-guerra. É preciso ressaltar que os mentores da Seção de Arte da BMSP - Sérgio Milliet e Maria Eugênia Franco - estavam atualizados em relação a esse debate, que se desenvolvia tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Ambos realizaram viagens de estudo ao exterior na década de 1940. Milliet visitou os EUA a convite do governo norte-americano, no âmbito da Política da Boa Vizinhança, tendo se incumbido de divulgar a arte norte-americana no Brasil, ao passo que a Maria Eugênia Franco estudou dois anos em Paris, como vimos anteriormente.

Nesse contexto a atuação da Organização das Nações Unidas (UNESCO) seria fundamental. Justamente entre os anos de 1948 e 1949 ela montou a sua primeira exposição itinerante, com 50 reproduções coloridas, intitulada "From Impressionism to Today", que daria início a um programa nessa linha. Em 1950 publicou o "Catálogo de reproduções coloridas de pinturas a partir de 1860", contendo 418 obras"<sup>146</sup>, primeiro de uma série que manteria a mesma proposta. A organização foi responsável, ainda, pela exposição "First Imaginary Museum in the World", montada no final dos anos 1950, e que daria origem a um museu de reproduções em Beirute. Não por acaso esse exemplo seria citado por Mário Pedrosa em sua carta a Oscar Niemeyer para reforçar os seus argumentos a respeito da pertinência da fundação de um museu semelhante em Brasília.

A atuação da Seção de Arte nos permite levantar uma série de questões importantes para uma revisão crítica da arte moderna das décadas de 1940 a

---

<sup>145</sup> Agradeço a pesquisadora Kaira Cabañas que, generosamente, me falou da existência desse texto no debate realizado após a apresentação de minha comunicação no Seminário Labex. Ver: PEDROSA, 1956.

<sup>146</sup> KHOURI, SALTÍ, 2013.

1960. A princípio nos parece que as exposições didáticas reproduziam a grande narrativa da história da arte ocidental, relativa ao Modernismo, situando a arte europeia como referência hegemônica. Não se pode esquecer que a exaltação da arte moderna naquele momento vinha carregada de um forte componente ideológico, uma vez que ela estava sendo tomada como símbolo da liberdade de expressão e da democracia no discurso dos países aliados, em especial pelos Estados Unidos. Isso fica claro no livro "O que é pintura moderna?", de autoria de Alfred Barr, e na exposição de mesmo nome, apresentada diversas vezes na capital paulista por iniciativa da Seção de Arte, como vimos anteriormente.

Um outro dado que chama atenção é o fato de que os discursos que acompanhavam as exposições didáticas consideravam a suposta "democratização" da arte, possibilitada pelas reproduções, como um dado positivo em si mesmo. Diante desse argumento cabe-nos, no entanto, perguntar: quem era o público daquelas exposições? Em que medida as informações visuais e textuais disponibilizadas no espaço expositivo eram assimiladas? Quais as narrativas que as exposições pretendiam legitimar? Longe de serem veiculadas como interpretações possíveis sobre a história da arte, as exposições didáticas eram apresentadas como "A História da Arte".

A problematização do papel da fotografia, e mais especificamente das reproduções fotomecânicas, na difusão das obras de arte coloca-se como um elemento fundamental nessa pesquisa. É preciso investigar a procedência das reproduções, as técnicas empregadas, os critérios curatoriais para a formação do acervo e para a preparação das exposições didáticas. Que tipo de mediação ocorre entre o público e a obra de arte por meio da imagem técnica?

O modelo das exposições didáticas teria ainda uma longa sobrevida na cidade de São Paulo. Tanto o Museu de Arte Moderna, quanto o Museu de Arte de São Paulo (MASP), e até mesmo o Museu de Arte Moderna da Universidade de São Paulo, iriam incluir mostras didáticas de reproduções de obras de arte em sua grade de atividades, fenômeno frequente ao longo das décadas de 1950 e 1960. Diante da grande aceitação do modelo das exposições didáticas e sua extinção posterior, nos ocorrem outras perguntas: em que momento as exposições didáticas perdem espaço e deixam de responder a certas demandas da época? Porque esse tipo de exposição era

considerado tão importante entre os anos 1930 e 1960 e depois caem em completo desuso?

De qualquer forma, acredito que o panorama aqui apresentado só vem confirmar o pioneirismo da atuação da Seção de Arte da BMSP em meados da década de 1940, em vários aspectos. A Seção voltou-se para a formação de público para a arte moderna no incipiente circuito de arte local, em perfeita sintonia com um certo debate filosófico e político progressista, que defendia o acesso à arte como aspecto fundamental das boas relações diplomáticas entre os países no imediato pós-guerra. Ficam lançadas aqui inúmeras questões a serem investigadas nos próximos passos dessa pesquisa.

\*\*\*

## MUSÉES IMAGINAIRES DE L'APRÈS-GUERRE : LE PROGRAMME D'EXPOSITIONS DIDACTIQUES DE LA SECTION D'ART DE LA BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE SÃO PAULO (1945-1960)

Helouise Costa  
Museu de Arte Contemporânea  
Universidade de São Paulo

L'utopie de la démocratisation de l'accès de l'art à travers la reproductibilité technique a acquis un espace privilégié dans les discussions visant la reconstruction après la Seconde Guerre mondiale. La possibilité d'organiser des expositions ou de constituer des collections depuis les reproductions d'art a été encouragée par les progrès des techniques industrielles de reproduction photomécaniques en couleurs et basée sur les idées de Malraux de "musée imaginaire". Dans ce contexte, on va placer les expositions didactiques de la Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo [Section d'Art de la Bibliothèque Municipale de São Paulo] (BMSP), organisées entre les années 1940 et 1960, en cherchant à récupérer le débat autour du rôle social des reproductions d'œuvres d'art au Brésil de l'après-guerre<sup>147</sup>.

Souvent très citée mais trop peu connue, la Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo n'a jamais fait l'objet d'études approfondies sur le rôle qu'elle a effectivement joué dans la diffusion de l'art moderne et de l'éducation du public dans les années qui ont précédé l'ouverture des premiers musées d'art moderne au Brésil. Ce thème est lié à la discussion générale proposée par ce séminaire, dans la mesure qu'il porte sur la création d'une collection institutionnelle atypique, composée par des reproductions d'œuvres d'art dans le but d'actualiser la société locale par rapport au récit hégémonique du modernisme de l'après Seconde Guerre. En outre, cette étude permet de suivre la propagation des idées de André Malraux au Brésil et le possible impact qu'elles auraient eu sur la pensée des critiques d'art et des agents culturels du pays.

### Origines

Apparemment, le premier grand projet qui utilisait de reproductions d'œuvres d'art à São Paulo aurait eu lieu au Liceu de Artes e Ofícios [Lycée

---

<sup>147</sup> Cet article présente les résultats préliminaires d'une recherche en cours, qui a débuté en 2015.

des Arts et Métiers], entre septembre et octobre de 1913, dans la cadre de la "Exposição de Arte Francesa" [l'Exposition d'Art Français]<sup>148</sup>. Organisé par les Comités France-Amérique et France-Amérique de São Paulo, l'exposition a réuni des peintures, des sculptures, des objets d'art décoratifs et une collection de reproductions d'œuvres d'art, y compris de photographies, de médailles et de modèles. Parmi ceux-là, 930 étaient des reproductions photographiques couvrant l'art français du XVIIIe et du XIXe siècles.

Le projet général de l'exposition prévoyait que les reproductions photographiques seraient achetées par l'État de São Paulo, afin de constituer le noyau initial d'un musée d'histoire de l'art français. Ramos de Azevedo, qui était à l'époque le directeur du lycée, a exprimé son soutien pour que les reproductions aient commencé à intégrer le Museu Pedagógico [Musée Pédagogique] de l'institution. Cependant, la collection de reproductions a eu un autre destin: en Décembre de 1913 elle a été transférée à la Pinacoteca do Estado de São Paulo [Pinacothèque de l'État de São Paulo]. Selon la chercheuse Ana Paula Nascimento, bien que les reproductions ont rejoint le fonds artistique de la Pinacothèque, elles n'ont jamais été évaluées comme des œuvres d'art. La collection a été exposée à quelques reprises et a été transférée à la bibliothèque entre les années 1970 et 1980. Plus récemment, en 2006, elle est devenue une partie du Centre de Documentation. La trajectoire institutionnelle erratique de ces reproductions montre qu'elles n'ont pas réussi à exercer leur rôle éducatif et informatif prévu dans le projet d'origine de l'exposition française.

Une autre référence à l'utilisation de reproductions des œuvres d'art dans notre milieu peut être trouvée dans un texte du poète, écrivain et critique d'art moderniste Mário de Andrade, intitulé "Musées populaires", publié en 1938. À l'époque, Mário de Andrade occupait le poste de directeur du Departamento Municipal da Cultura [Département Municipal de la Culture] de São Paulo, il y est resté entre 1935 et 1938.

Ce que de fondamental nous pouvons appréhender de la Joconde, sa reproduction nous donne. Soyons réels. Au lieu de tortueux musées de beaux-arts, pleins de vraies images de peintres médiocres, avec moins d'argent, nous ouvrons musées

---

<sup>148</sup> Les informations sur cet exposition ont été prises de l'article d'Ana Paula Nascimento. Voir: NASCIMENTO, Ana Paula. "1913 - A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou?" In: Colóquio Histórias da Arte em Exposições. *Anais...*Campinas: Unicamp, 2014.



populaires de grandes reproductions faites par des moyens mécaniques. Avec toutes les écoles d'art représentées par leurs plus grands génies et leurs œuvres majeures. Musées légers. Musées francs. Musées fidèles<sup>149</sup>.

Ce texte fait partie des réflexions de Mário de Andrade sur les possibilités d'expansion de l'accès à l'art de la population moins favorisée par la création de ce qu'il appelait "les musées populaires". Il est catégorique dans sa critique de la notion traditionnelle du musée et de la précarité des musées d'art locales. Dans le même temps, il défend avec passion l'utilisation des reproductions comme une forme idéale de l'accès aux œuvres de grands artistes du monde entier.

Parmi les intervenants et les collaborateurs directs de Mário de Andrade, au moment où il écrivait ces lignes, c'était le critique littéraire et artistique Sergio Milliet, à qui il allait nommer à la direction de la Division des Bibliothèques. Milliet avait comme une de ses principales préoccupations l'éducation du public vers l'art moderne, ce qu'il a mis en pratique quand il rentre à la direction de la Biblioteca Municipal [Bibliothèque Municipale] de 1943. En occupant son poste, Milliet commence une collection d'œuvres d'art originales sur papier, réalisées par des artistes brésiliens, mais il a organisé aussi une exposition permanente reproductions de peintures étrangères, tel que nous raconte le critique d'art Luís Martins dans une chronique publiée au *Diário de Notícias*<sup>150</sup>.

Nommé directeur de la Bibliothèque municipale, à l'époque l'illustre écrivain ne pouvait pas laisser de donner à son important département une caractéristique d'intérêt pour les beaux-arts. Ainsi, avec le soutien du maire Prestes Maia, il a organisé une intéressante exposition permanente de reproductions de peintures célèbres dans le hall d'entrée du grand bâtiment de la rue *da Consolação*. L'initiative est utile et montre une compréhension intelligente de l'importance des bibliothèques comme outil pratique de vulgarisation culturelle. Avec notre triste précarité en termes de musées, nous ne pouvons pas donner au peuple la moindre chance d'un contact plus ou moins intime avec l'art. Avec son exposition permanente de bonnes reproductions, la Bibliothèque atténue ce manque<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> ANDRADE, Mário. "Museus populares". In: *Revista Problemas*. São Paulo, Ano I, nº 5, 1938.

<sup>150</sup> Journal de la ville de São Paulo (N.T.)

<sup>151</sup> MARTINS, Luís. "Pintura e poesia. Diário da Noite, 29/01/1944". In: *Ana Luísa Martins e José Armando Pereira da Silva*, 2009, p.92.

La proposition de la vulgarisation culturelle ne serait que systématisée à la Biblioteca Municipal, quelque temps plus tard, avec la création de la Section d'Art, inaugurée en 1945, dont la direction de Sergio Milliet a indiqué Maria Eugenia Franco, écrivain et critique d'art. À ce point, on ouvre une parenthèse pour parler de la formation et des références culturelles et artistiques de Maria Eugênia Franco, à cause de son rôle dans la conception des lignes directrices et de la gestion de la Section d'Art de la Bibliothèque Municipale<sup>152</sup>.

Maria Eugênia Franco est née dans une famille traditionnelle de São Paulo, elle était la sœur du député communiste Valter Franco et de l'artiste Maria Leontina. Elle a commencé très jeune à écrire littérature et elle a étudié à l'École de Sociologie et Politique. En raison d'une tuberculose elle a été obligée d'interrompre ses études formelles, quand elle a été hospitalisée, elle a profité du temps libre pour s'initier à la critique littéraire et d'art<sup>153</sup>. Le premier contact de Maria Eugênia Franco avec Sergio Milliet aurait été à l'École de Sociologie et Politique, où il était professeur. Peu de temps après que Maria Eugênia a pris la direction de la Section d'Art, elle a reçu une bourse du gouvernement français pour étudier à l'École du Louvre et à l'Institut d'Art et d'Archéologie de Paris, elle y est restée entre 1946 et 1948<sup>154</sup>. Ce séjour à l'étranger a contribué à compléter sa formation, qui jusque-là avait été donnée de façon, largement, autodidacte.

Dans la période étudiée dans la capitale française, Franco a travaillé comme stagiaire dans le secteur de la documentation de l'Organisation des Nations Unies (UNESCO), une expérience qui sera crucial pour le développement ultérieur de ses activités dans la Section d'Art. L'UNESCO a été créé un peu avant, en 1945, avec l'objectif principal de contribuer à la paix mondiale. L'un de ses fronts d'action était précisément l'organisation d'expositions de reproductions d'œuvres d'art, comprises comme d'outils

---

<sup>152</sup> Maria Eugênia Franco a été la seule femme active dans la critique d'art à São Paulo des années 1940 et 1950. Sa biographie est encore pleine de lacunes.

<sup>153</sup> Franco a eu une activité très diversifiée: elle a enseigné des séminaires et cours sur l'art; elle a été le prix de la critique de la II Biennale; elle a participé au jury de nombreux salons et Biennales de São Paulo; elle a produit une émission de radio appelée "Chroniques d'art" et a travaillé en tant que traductrice. Elle a également organisé des expositions institutionnelles et apparu comme un professionnel indépendant dans ce domaine. Elle a également occupé les espaces de critique d'art dans la presse pendant longues périodes.

<sup>154</sup> Pendant les deux ans où elle a étudié en France, Maria Eugênia Franco a été collaboratrice du journal O Estado de São Paulo, où elle a publié des articles sur plusieurs sujets d'art. De retour au Brésil, elle a continué à écrire dans le même journal avec quelques pauses jusqu'aux années 1970. Maria Eugênia a déménagé à Rio de Janeiro en 1965, où elle vivait avec Franz Weissemann.

capables de traverser frontières géographiques et les barrières culturelles entre les pays, rendant disponible le patrimoine culturel que l'on suppose universelle, en faveur des idéaux démocratiques et pacifistes. De retour au Brésil, elle reprendra la direction de la Section d'art.

De ce qui a été possible de rassembler jusqu'à maintenant, on sait que Maria Eugênia Franco a investi à trois grandes lignes d'action dans sa gestion de la Section d'Art de la BMSP. 1. Elle a créé le *Cabinet d'Estampes*, donnant continuité à la collection d'œuvres d'art originales sur papier, commencé par Milliet. 2. Elle a créé l'*Archive d'Art Brésilien*, centre de documentation d'art sur les activités réalisées à São Paulo. 3. Elle a établi un programme d'acquisitions spécifique pour les reproductions d'œuvres d'art d'artistes étrangers, intégré à un programme d'exposition didactique.

A ce moment pré-muséologique, comme si bien l'a défini Maria Eugênia Franco elle-même, le programme d'action a pris des fonctions innovantes dans notre système initial d'art. D'abord pour avoir joué le rôle traditionnel de musée par rapport à l'idée de rassembler une collection, la conserver et la diffuser en tant qu'une collection d'art moderne, avant même la fondation des musées modernes au pays. Le résultat de cette action a été la formation d'une collection d'art moderne brésilienne qui est devenue la première collection publique de ce genre au pays. C'est significatif que dans les articles de journaux de l'époque la Section d'Art soit considérée comme un musée. Tout aussi important est l'idée de créer un centre de référence sur les arts dans la ville, un projet innovant qui n'aurait été possible de le déployer en fait que quelques années plus tard. Enfin, la proposition visant à transformer la Section d'Art en un lieu d'enseignement, de diffusion et de formation publique pour l'art moderne international - par l'utilisation intégrée des reproductions d'œuvres d'art avec du fonds bibliographique - ne semble avoir aucun autre précédent au pays<sup>155</sup>. C'est sur cette ligne d'action que l'on va traiter plus étroitement à partir de maintenant.

### **Le programme d'expositions didactiques de la Section d'Art**

Les premiers résultats de cette étude nous permettent de tracer un profil des expositions didactiques organisées par la Section d'Art de la Bibliothèque Municipale avec les reproductions d'œuvres d'art. Ces expositions ont été

---

<sup>155</sup> L'art brésilien était diffusé à partir de la collection d'originaux, principalement des œuvres sur papier, en particulier la gravure.

montées dans les vitrines, situées au hall de la Bibliothèque, alors qu'elles y étaient à la disposition de tous les visiteurs qui entraient au bâtiment. Dans les vitrines les reproductions étaient placées, accompagnées par l'identification des œuvres et de petits extraits de livres d'histoire de l'art, avec un texte de présentation institutionnelle. Une autre caractéristique importante de ces expositions était d'articuler le matériel visuel, c'est-à-dire, les reproductions elles-mêmes avec les fonds bibliographique de la Section d'Art. Chaque exposition a également exposé les livres que la bibliothèque avait sur le sujet abordé, qui restaient disponibles, dans la salle de lecture au premier étage du bâtiment, au public intéressé à se plonger dans les questions que l'exposition traitait.

C'était impossible, jusqu'au moment présent, d'effectuer une quête exhaustive des expositions de reproductions organisées par la Seção de Arte da Biblioteca Municipal, une tâche déjà commencée, mais qui demande encore une recherche approfondie dans les revues de l'époque et une bonne dose de chance dans la découverte de nouvelles sources. De toute façon, la quête initiale nous permet de lister un grand nombre d'expositions organisées dans la première décennie de la Section. Ce sont: "Pintura norte-americana" [Peinture américaine] (1945); "Sobre Picasso" [A propos de Picasso] (1946); "Escolas da Pintura Moderna" [Les écoles de la peinture moderne] (1947); "Influência dos pós-impressionistas Cézanne, Gauguin e Van Gogh no Cubismo, Fauvismo e Expressionismo" [L'influence des post-impressionnistes Cézanne, Gauguin et Van Gogh dans le cubisme, le fauvisme et l'expressionnisme] (1949); "Renascença Italiana" [Renaissance italienne] (Idem); "Os precursores da pintura francesa contemporânea" [Les précurseurs de la peinture française contemporaine] (idem); "Origens e evolução da pintura de Picasso" [Les origines et l'évolution de la peinture de Picasso] (idem); "Paisagem na história da pintura: da Idade Média aos nossos dias" [Le paysage dans l'histoire de la peinture: du Moyen Age à nos jours] (1951); "O abstracionismo e seus criadores" [L'abstractionnisme et ses créateurs] (1954), entre autres. On voit encore, dans cette période, l'organisation d'expositions régulières, appelées "Últimas reproduções adquiridas pela Seção de Arte" [Dernières reproductions acquises par la Section d'Art]; et aussi des expositions commémoratives à la fin de chaque année, réunissant des œuvres d'art avec des thèmes liés aux fêtes de Noël.

En plus de ces expositions, faites sans aucun lien apparent l'une avec l'autre, il a été possible d'identifier trois programmes d'exposition intégrés: le "Musée imaginaire"; le programme d'expositions multiples organisé par le Museum of Modern Art de New York et un certain nombre d'expositions diverses, qui n'étaient pas un programme spécifique, mais le résultat de la coopération que la Section d'Art allait établir avec des musées et des institutions récemment créées, en particulier le Museu de Arte Moderna de São Paulo et la Biennale de São Paulo.

### **Musée Imaginaire**

Le "Musée imaginaire" était un programme qui a réuni une série d'expositions sous le même titre général, dont chacune parmi elles était consacrée à un thème ou période de l'histoire de l'art notamment. Ces expositions étaient organisées avec reproductions acquises ou données au fonds de la Section d'Art. La première mention de l'existence de ce programme on trouve dans un article du *Jornal de Notícias* [Journal de Nouvelles], daté d'août 1949, lorsque la BMSP a présenté l'exposition "Les origines et l'évolution de la peinture de Picasso". L'article explique que, en plus de reproductions d'œuvres disposées dans les vitrines en bas de la Bibliothèque, l'exposition avait aussi du matériel explicatif supplémentaire avec des livres, des albums et des magazines affichés à la Section d'Art et disponibles au public. Dans le texte d'ouverture de l'exposition, Maria Eugênia Franco explique les principes de son "musée imaginaire":

Dans l'introduction à son importante oeuvre "Psychologie de l'Art", André Malraux note que l'invention de la reproduction en couleurs, rendant possible l'évaluation et la comparaison des œuvres d'art réparties dans tous les musées du monde, "a ouvert un musée imaginaire sans précédent". Ce "musée", dit Malraux, a une influence extraordinaire dans le développement des études artistiques, car il permet de combler les lacunes de la confrontation incomplète des œuvres des musées réels. Afin d'attirer l'attention des spécialistes de l'art – si nombreux actuellement à São Paulo – à l'importance incontestée de reproductions en couleurs, la Section d'Art de la Bibliothèque a décidé de présenter, durant l'intervalle de préparation des expositions didactiques, des séries individuelles des reproductions de grand format et d'albums divers. Les expositions de reproductions étaient déjà faites depuis

longtemps dans l'effort de faire connaître le fonds de la Section. Si l'on met les expositions sous le signe du "musée imaginaire", on espère seulement que la suggestive notion de la possibilité d'un musée idéal, à la portée de tous, à travers le travail de la reproduction de l'art, va stimuler de nouvelles études artistiques et la fréquentation de notre salle de lecture.

Ce n'est pas par hasard que ce programme a été mis en œuvre en 1949, l'année suivant du retour de Maria Eugênia Franco au Brésil après sa période d'étude en France. La première édition du célèbre texte d'André Malraux avait été publié en 1947 à Genève, comme premier volume de la trilogie appelée "Art de psychologie", cité par Franco dans sa présentation<sup>156</sup>. Dans la séquence de son texte Maria Eugênia indique que le programme de l'exposition "Musée Imaginaire" avait pour but de faire connaître le fonds de reproductions d'œuvres d'art en couleurs de la Biblioteca Municipal qui, selon elle, cherchait à "rassembler des exemples tirés de différentes périodes de l'histoire de la peinture" avec "des œuvres célèbres trouvées dans divers musées et collections privées"<sup>157</sup>.

C'était possible de rassembler, dans cette première phase de la recherche, seulement trois exposition de ce programme "musée imaginaire", tandis qu'il existe des indications que plusieurs autres ont été réalisées: "As origens e evolução da pintura de Picasso" [Les origines et l'évolution de la peinture de Picasso] (1949); "Pintura europeia do século IV ao século XX" [Peinture européenne du IV siècle au XX siècle] (1957); "Dos góticos aos impressionistas" [Du gothique au post-impressionnistes] (1961). Leurs titres, ainsi que des documents disponibles sur ces expositions, indiquant que leur perspective était panoramique, guidée par la tentative de tracer des parcours linéaires, à partir d'un regard d'évolution de l'art.

## **Les expositions multiples du MoMA**

---

<sup>156</sup> Il y a beaucoup de malentendu dans la littérature, en général, quand on parle de la première fois que Malraux a publié le concept de musée imaginaire, peut-être parce que le texte n'a pas été publié à l'origine en France. Le texte a été publié en France par Gallimard, seulement en 1954.

<sup>157</sup> Le nom de Malraux apparaît fréquemment dans les articles de littérature, d'art et de politique des médias locaux, ce qui indique la propagation d'idées entre intellectuels actifs dans l'axe São Paulo-Rio de Janeiro, déjà aux années 1940, bien avant de sa visite au pays.

En 1945, le Musée d'Art Moderne de New York a lancé un programme d' " expositions multiples " pour l'itinérance de reproductions de son fonds et pour cela il les a mis à disposition lors de vente ou de location. Le musée visait un public amateur, sans informations de base sur l'art, comme indiqué dans la communication de diffusion du programme.

Le public cible de ces expositions sont des organismes communautaires et des établissements d'enseignement, y compris les écoles secondaires, les facultés, les bibliothèques, les petits musées, les clubs, les syndicats, les associations photographiques ou d'autres groupes organisés qui manifestent l'intérêt pour son contenu.

Le programme se composait de trois expositions, chacune a été présentée à la Biblioteca Municipal de São Paulo: "Fotografia Artística" [Photographie Artistique] (à l'origine intitulé Creative Photography); "Elementos do Desenho" [Eléments du Design] (Elements of Design) et "O que é pintura moderna?" [Qu'est-ce que l'art moderne ] (What is modern painting?). Chacune des expositions était formée de planches avec des images et des textes explicatifs. Les ensembles pesaient environ 20 kg et étaient placés dans conteneurs spécialement conçus pour faciliter le transport. Parmi les trois expositions, seulement "Fotografia Artística" [Photographie Artistique] est venue des États-Unis avec les textes en portugais, les autres ont été traduits ici par les professionnels de la Section d'Art.

L'exposition "Fotografia Artística" [Photographie Artistique] a été présentée en 1947 et a généré une grande polémique au milieu du Photo Club à São Paulo. Cependant, parmi les trois expositions envoyées par le MoMA, "O que é pintura moderna?" [Qu'est-ce que l'art moderne ] a été la seule de plus grand impact à São Paulo. D'abord présentée à la Section d'Art à la fin des années 1940, elle a été présentée à nouveau à la II Biennale de São Paulo, 1953, avec la parution de la version en portugais du livre de même nom. Le livre et l'exposition ont reçu de critiques effusives dans les journaux, en raison de leur didactisme et de l'absence de littérature similaire en portugais. "Elementos do Desenho" [Eléments du Design], à son tour, a été montée et remontée plusieurs fois, souffrant diverses adaptations<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> L'exposition originale abordait les questions liées au design d'objets et non au dessin,

**Partenariats institutionnels: le Museu de Arte Moderna de São Paulo [Musée d'Art Moderne de São Paulo], la Biennial de São Paulo et le São Paulista de Arte Moderna [Salon Paulista d'Art Moderne]**

Le prêt de l'exposition "O que é pintura moderna?" [Qu'est-ce que l'art moderne] à la Biennale de São Paulo est liée à une pratique d'échange qui allait être commune à la BMSP à partir de la fin 1940. La presse préparée par la Section d'Art explique le but d'un tel partenariat et nous permet de savoir que les panneaux de l'exposition américaine étaient une partie intégrante du fonds de la bibliothèque.

Afin d'aider ceux qui souhaitent comprendre la peinture contemporaine, la Section d'Art de la BMSP a pris l'initiative d'exposer ces affiches éducatives de son fonds pendant la deuxième Bienal du Museu de Arte Moderna de São Paulo [Musée d'Art Moderne de São Paulo]. L'impact de cette initiative - au moment où la Bienal a rendu plus présent et plus vital le problème de la compréhension de l'art moderne - a conduit la demande de l'exposition par diverses institutions culturelles de l'État. (...) Pour le public brésilien, qui n'ont pas suffisamment appris les mécanismes plastiques de la peinture moderne, son sens subjectif et ses problèmes esthétiques fondamentaux, ces affiches y sont d'une importance énorme<sup>159</sup>.

Après avoir participé à la II Bienal, l'exposition a commencé à circuler dans les Salons d'Art Moderne, aussi dans les Biennales ultérieurs et dans plusieurs expositions modernistes, tant à la capitale, comme à l'intérieur de l'État. Elle était invitée par les organisateurs de ce type d'événement chaque fois qu'il y avait le besoin de fournir des éclaircissements au public amateur à propos de l'art moderne, afin qu'il ait pu mieux apprécier une certaine exposition.

En plus du prêt de l'exposition, la Section d'Ar, a également préparé l'exposition pédagogique "Tendências da pintura moderna" [Tendances de la peinture moderne], en particulier pour la deuxième Biennale. Composée de reproductions d'œuvres d'art qui étaient accompagnées de textes de Sérgio Milliet, elle a été produite par Danilo di Prete, le responsable de la conception d'un grand tableau synoptique à l'entrée du bâtiment de la Biennale. Cette

---

comme il semble avoir été le cas de l'adaptation de l'exposition par la Section d'Art.  
<sup>159</sup> "O que é pintura moderna?" ["Qu'est-ce que l'art moderne?"]. Release BMSP.



exposition a été présentée peu de temps après au hall de la BMSP, et elle a encore eu une seconde montage en 1962, lorsque elle a rejoint un événement à l'honneur de l'ancien directeur de l'institution, Sérgio Milliet.

L'échange avec la Biennale doit être compris dans le contexte du partenariat que la BMSP a établi avec le Museu de Arte Moderna de São Paulo peu après sa fondation. On ne peut pas oublier que, dans ses premières années, la Biennale est un événement de ce musée. La Section d'Art a souvent travaillé en collaboration avec le MAM SP en effectuant des événements complémentaires et/ou parallèle. L'exposition didactique sur la carrière artistique de Pablo Picasso, organisée par la Section d'Art en 1949, a été accompagnée d'une exposition au Musée avec les oeuvres de l'artiste espagnol existantes à São Paulo, y compris un tableau de la collection de Tarsila do Amaral<sup>160</sup>. Par ailleurs, l'exposition "O abstracionismo e seus criadores" [L'abstractionnisme et ses créateurs], organisée à la BMSP en novembre 1954, a eu comme événement parallèle, une exposition qui a réuni au Musée des jeunes artistes dédiés à la recherche abstractionniste.

### **Considérations finales**

Un bilan des activités du Departamento Municipal de Cultura [Département Municipal de la Culture], publié par Paulo Duarte en 1947, montre que la conception d'un musée des reproductions d'œuvres d'art, proposée par Mário de Andrade en 1938, en effet, a été soumise durant son mandat, bien qu'elle n'a pas été accomplie. Duarte affirme qu'il y a eu une série de négociations pour la création d'un musée de ce genre à capitale, un projet qui avait le soutien des institutions étrangères telles que le Musée du Louvre.

(...) Le département entrait en contact avec les musées européens et américains en rêvant de la formation de ses musées, parmi eux un de reproductions. Dans la gestion de M. Prestes Maia, on a commencé à obtenir les réponses de ces instituts. Personnellement, je m'étais mis en contact avec le Musée du Louvre, où je compte encore sur nombreux amis dans la direction, en tentant d'obtenir ces reproductions gratuitement ; et on essayait de négocier déjà avec le gouvernement français pour offrir une grande collection de reproductions de peinture et de sculpture à São Paulo. Qu'il suffise de dire que de la peinture on allait obtenir la

---

<sup>160</sup> MILLIET, OESP, 11/11/1949, p.13.

reproduction de copies de l'école italienne, flamande, hollandaise, espagnole, pour ne pas mentionner les écoles françaises. Par rapport à sculpture, São Paulo aurait eu, en peu de temps, des moulages de la Vénus de Milo, de la Victoire de Samothrace et d'autres précieuses copies grecques et romaines sans dépenser un centime, à des coûts seulement de l'endroit approprié pour l'installation du musée<sup>161</sup>.

Le témoignage de Paulo Duarte corrobore avec notre hypothèse de que la Section d'Art serait venue pour prendre la place des reproductions du musée qui ne s'est pas matérialisé. Cette proposition, cependant, ne finirait pas aux années 1940. Étonnamment, l'utopie d'un musée libre des limitations inhérentes aux collections d'œuvres originales d'art allait être toujours vivant dans le discours de Mario Pedrosa à la fin de 1950. Dans sa correspondance avec Oscar Niemeyer, le respecté critique soutient que le meilleur genre de musée pour Brasilia serait justement un musée de reproductions.

Le musée à se constituer à Brasilia doit avoir le caractère *sui generis*, afin de répondre principalement aux objectifs d'ordre éducatif et documentaire. Il ne peut donc être un musée au format traditionnel, caractérisé par une collection d'œuvres originales (...) une collection de ce genre, digne du nom de musée, c'est une chose extrêmement difficile, le musée de Brasilia ne cherchera pas à acquérir des œuvres originales pour son fonds. Il sera un musée de copies, de reproductions photographiques, des moulures de toutes sortes, des maquettes, etc. Son originalité consistera principalement à ne pas souhaiter rivaliser avec les homologues du pays, et encore moins avec ceux de tout le monde, en termes de fonds et de collections originales. D'autre part, il aura sur tous les autres musées dans le monde l'avantage de contenir dans ses sections des salles d'un documentaire, le plus complète que possible, de tous les cycles de l'histoire de l'art mondial. Il n'y aura pas des défauts et omissions quant aux écoles et styles du passé (...). Le musée sera planifié afin de donner au public la courbe exacte de l'évolution créative et artistique de l'humanité, de l'art de caves préhistoriques à l'art de nos jours<sup>162</sup>.

La défense de l'utilisation de reproductions d'œuvres d'art par les intellectuels et critiques brésiliens a été en parfaite harmonie avec un certain

---

<sup>161</sup> DUARTE, Paulo. Departamento de Cultura II. O Estado de São Paulo, 12/03/1947.

<sup>162</sup> Je remercie la chercheuse Kaira Cabanas qui m'a généreusement parlé de l'existence de ce texte dans le débat qui a suivi ma présentation au Séminaire Labex. Voir: PEDROSA, 1956.

idéal libéral de démocratisation de l'art qui s'est propagé dans le contexte international de l'après-guerre. Il convient de souligner que les mentors de la Section d'Art de la BMSP - Sérgio Milliet et Maria Eugênia Franco - étaient au fait de ces débats, qui se développaient à la fois en Europe et aux États-Unis. Les deux ont fait des voyages d'étude à l'étranger aux années 1940. Milliet a visité les États-Unis à l'invitation du gouvernement américain, dans le cadre de la Politique de Bon Voisinage, après il a été chargé de diffuser l'art américain au Brésil, tandis que Maria Eugênia Franco a étudié deux ans à Paris, comme on l'a déjà vu.

Dans ce contexte, le rôle de l'Organisation des Nations Unies (UNESCO) a été essentiel. Justement entre les années 1948 et 1949, elle a mis en place sa première exposition itinérante, avec 50 reproductions en couleurs, intitulé "From impressionism to Today" [De l'impressionnisme à nos jours], qui allait ouvrir un programme sur cet axe. En 1950, elle a publié le "Catálogo de reproduções coloridas de pinturas a partir de 1860" [Catalogue de reproductions en couleurs de peintures à partir 1860], contenant 418 œuvres<sup>163</sup>, le premier d'une série qui allait maintenir la même proposition. L'organisation était également responsable de l'exposition "First Imaginary Museum in the World" [Première Musée Imaginaire au Monde] monté dans les années 1950, et qui allait donner origine à un musée de reproductions à Beyrouth. Ce n'est pas par hasard que cet exemple a été cité par Mario Pedrosa dans sa lettre à Oscar Niemeyer pour renforcer ses arguments concernant la pertinence de la fondation d'un musée similaire à Brasília.

Les actions de la Section d'Art nous permet de découvrir un certain nombre de questions importantes pour une revision critique de l'art moderne des années 1940 à 1960. Au début, il semble que les exposition didactiques reproduisaient le grand récit de l'histoire de l'art occidental sur le modernisme, plaçant l'art européen comme une référence hégémonique. On ne peut pas oublier que l'exaltation de l'art moderne à l'époque avait une forte composante idéologique, une fois que l'art moderne était considérée comme un symbole de la liberté d'expression et de la démocratie dans les discours des pays alliés, en particulier aux États-Unis. Cela est clair dans le livre "O que é pintura moderna" [Qu'est-ce que l'art moderne], écrit par Alfred Barr, et dans l'exposition

---

<sup>163</sup> KHOURI; SALTÍ, 2013.

éponyme, présenté plusieurs fois à la capitale de São Paulo à l'initiative de la Section d'Art, comme on l'a déjà vu.

Un autre fait qui attire l'attention est que les discours qui ont suivi les expositions didactiques considéraient la supposée "démocratisation" de l'art, rendue possible par des reproductions, comme un facteur positif en soi-même. Qui était ce public de ces expositions? Dans quelle mesure les informations visuelles et textuelles disponibles dans l'espace d'exposition ont été assimilées? Quels sont les récits que les expositions visaient à légitimer? Loin d'être diffusées comme des interprétations possibles de l'histoire de l'art, les expositions didactiques étaient présentées comme "l'Histoire de l'Art".

La remise en question du rôle de la photographie, et plus spécifiquement des reproductions photomécaniques dans la diffusion des œuvres d'art, est placée comme un élément clé dans cette recherche. Il faut chercher l'origine des reproductions, les techniques utilisées, les critères de conservation pour la formation du fonds et préparation des expositions didactiques. Quel genre de médiation se produit entre le public et l'œuvre d'art à travers l'image technique?

Le modèle des expositions didactiques ont encore eu une longue survie à São Paulo. Tant le Museu de Arte Moderna comme le Museu de Arte de São Paulo [Musée d'Art de São Paulo Musée] (MASP), et même le Museu de Arte Contemporânea de l'Université de São Paulo, allaient inclure les expositions didactiques de reproductions d'œuvres d'art dans leur programme d'activités, phénomène souvent au cours des années 1950 et 1960. Devant ce modèle largement accepté d'expositions didactiques et sa dissolution subséquente, on se pose d'autres questions : à quel moment les expositions didactiques perdent-elles espace et laissent-elles de répondre à certaines exigences de l'époque? Pourquoi est-ce que ce type d'exposition était considéré si important entre les années 1930 et 1960, puis elles tombent en désuétude complète?

De toute façon, on croit que les perspectives présentées ici ne font que confirmer le travail pionnier de la Section d'Art de la BMSP au milieu des années 1940, à plusieurs égards. La Section s'est tournée vers la formation de public pour l'art moderne au circuit débutant d'art local, en parfaite harmonie avec un certain débat philosophique et politique progressiste, qui défendait l'accès à l'art comme un aspect fondamental de bonnes relations diplomatiques entre les pays pendant la période immédiate de l'après-guerre. On lance ici de

nombreuses questions à être examinées aux prochaines étapes de cette recherche.

*Tradução: Lilian Papini*

## **BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Mário. Museus populares. Revista Problemas, ano I, nº 5, SP 1938.

\_\_\_\_\_. Jornal O Estado de São Paulo, 13/04/1941.

DUARTE, Paulo. Departamento de Cultura II. O Estado de São Paulo, 12/03/1947.

\_\_\_\_\_. Mário de Andrade por ele mesmo. São Paulo: Hucitec, 1977.

MALRAUX, André. *As vozes do silêncio*. Vol. I: O Museu Imaginário e As Metamorfoses de Apolo. Tradução de José Júlio Andrade dos Santos. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1952. [seria a primeira versão em português?]

NASCIMENTO, Ana Paula. 1913 - A Exposição de Arte Francesa no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo: o que fazer com o que restou? Anais do Colóquio Histórias da Arte em Exposições. Campinas [São Paulo]: Unicamp, 2014.

POLITANO, Stela. Exposição didática e vitrine das formas. Campinas [SP]: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, IFCH, 2010 . Dissertação de mestrado.

SCHWARTZ, Hillel. The culture of copy: striking likenesses, unreasonable fac-símiles. New York: Zone books, 2014.

Visual Resources 15, no. 2, 1999, Special Issue, The Culture of the Copy.